

Norberto Mínguez

<https://orcid.org/0000-0003-1964-6082>

norberto@ucm.es

Universidad Complutense de Madrid

Cristina Manzano Espinosa

<http://orcid.org/0000-0003-4097-0151>

cristina.manzano@ccinf.ucm.es

Universidad Complutense de Madrid

Recibido

12 de abril de 2019

Aprobado

18 de enero de 2020

© 2020

Communication & Society

ISSN 0214-0039

E ISSN 2386-7876

doi: 10.15581/003.33.3.17-32

www.communication-society.com

2020 – Vol. 33(3)

pp. 17-32

Cómo citar este artículo:

Mínguez, N. & Manzano Espinosa,

C. (2020). El ensayo en el

audiovisual español

contemporáneo: definición,

producción y tendencias.

Communication & Society, 33(3), 17-

32.

El ensayo en el audiovisual español contemporáneo: definición, producción y tendencias

Resumen

Esta investigación estudia el ensayo audiovisual español mediante una muestra de 200 títulos. Partimos de la consideración del ensayo como un medio de expresión y generación de pensamiento cuyas características reflejan perfectamente la fluidez de la condición contemporánea. Se ha creado una herramienta de estudio con un triple objetivo: identificar un corpus de autores y obras representativos de la producción ensayística audiovisual española, determinar y clasificar las distintas tendencias ensayísticas en función de sus opciones formales y temáticas y contribuir a la definición de las características del ensayo audiovisual. Los resultados aportan datos cuantitativos y cualitativos que revelan una producción atomizada, muy autoral, con predominio de trabajos de corta y media duración y con una amplia diversidad temática y formal. El ensayo se revela como una forma de escritura audiovisual capaz de articular una línea de pensamiento y que posee algunos de los siguientes rasgos: es autorreflexivo y asistemático; presenta una tendencia hacia la subjetividad, pero también se posiciona sobre asuntos de interés público; se aleja de las formas más convencionales del audiovisual y entabla con el espectador una relación intelectual y emocionalmente activa. Se evidencia la dimensión política, social y estética del ensayo, así como su tendencia hacia formas documentales y experimentales.

Palabras clave

Ensayo audiovisual español, producción audiovisual, cine ensayo, documental, cine experimental, arte contemporáneo, géneros audiovisuales.

1. Introducción

En los años cuarenta del siglo XX, la clarividencia de Astruc (1992) anticipaba para el cine una vida nueva fuera de la narrativa convencional. Primero a través de la metáfora de la *caméra-stylo* que señalaba el cine como una herramienta de escritura flexible y sutil, y después con la afirmación de la existencia de varios tipos de cine equivalentes a los distintos tipos de literatura. Pocos años después, Bazin (2017) utilizaría por primera vez la palabra ensayo para describir una película.

La afirmación de que el ensayo carece de normas preestablecidas refleja un consenso entre las investigaciones sobre el ensayo literario que estudian la fluidez del fenómeno. Tanto si las investigaciones se centran en la experiencia vital del ensayista que proporciona origen y expresión de la forma (Lúkacs, 2013), como si han concebido el experimento ensayístico a la

manera de una circunstancia única e irrepetible (Bense, 2004), el ensayo se ofrece como el estudio por excelencia de la forma abierta, sin límites ni moldes, para experimentar con el pensamiento (Adorno, 2017). El reflejo de estas investigaciones en nuestra herramienta metodológica aparece señalado a través de la cualidad de discurso asistemático en la definición del ensayo. Este aspecto también se ve acentuado y matizado por la perspectiva de Rascaroli (2009), que incide en la utilidad de la práctica ensayística como respuesta a la inseguridad y fluidez propias de la condición postmoderna. Esta condición ha propiciado que el ensayo audiovisual, a pesar de los límites de sus circuitos de distribución, se esté revelando como uno de los medios más singulares de la comunicación y el arte contemporáneos, desarrollando prácticas autobiográficas a partir de ejercicios como la confesión videográfica o la página web personal (Renov, 2004).

Estas consideraciones iniciales nos permiten crear una fórmula marco que sirve como punto de partida para acercarnos a la definición de ensayo: un contenido vital que, procesado en las condiciones de una experiencia única, daría lugar a un discurso asistemático. A partir de ahí, el ensayo ofrece un amplio abanico de perspectivas de estudio que hemos integrado en nuestra propia búsqueda de los rasgos que caracterizan al ensayo audiovisual dentro de la producción española. Arenas (1997) ubica el ensayo literario en un sistema de géneros que permite determinar los referentes cognitivos dentro de la cultura occidental. Al pasar al terreno del ensayo audiovisual se plantea la cuestión de en qué medida el ensayo es un género y cuál es su taxonomía. De ahí el interés de incorporar en nuestra herramienta metodológica el género como un elemento de observación.

Lopate (1997) señala la función del ensayo como reflejo de las imágenes que nos rodean y como ejercicio dialéctico con uno mismo. En este planteamiento insiste también Rascaroli (2017) al indicar cómo el ensayo está inscrito en los procesos del pensamiento y hermanado con la filosofía. Las cuestiones de identidad cultural reflejadas en el ensayo han recogido también la preocupación por la fragilidad del concepto de tolerancia cuando se trata de revisar discursos de igualdad (Bhabha, 2003), diferencia, individualidad o temporalidad (Grossberg, 2003) debido a la natural tendencia del ensayo a ser una expresión del pensamiento. Estas cuestiones se relacionan con el marcador en el que comprobamos la autorreflexividad en las obras escogidas para el análisis. El ejercicio de introspección que supone utilizar el ensayo fílmico para profundizar en el conocimiento de uno mismo partía, en sus comienzos, de la principal división reconocida entre la ficción y el documental, evolucionando a partir de este. Miranda apunta: “en la modernidad tardía surgen películas que, desde estrategias de enunciación similares al documental, examinan las imágenes a partir de dos grandes líneas que suelen entremezclarse: por un lado, la historicidad del uso otorgado a las imágenes que se examinan, y por el otro, las posibilidades de un uso alternativo” (Miranda, 2007, p. 142-143). Si bien este punto de partida nos aporta la consideración del ensayo como una herramienta de intervención estética, que también puede contener un posicionamiento social o político (punto que también incorporamos a nuestra metodología), el desarrollo del ensayo audiovisual amplió sus intereses proponiendo una intención de vanguardia permanente a través de la ruptura con formas más convencionales del medio. Esto añade a nuestro estudio la búsqueda no solo de la ruptura del ensayo con esas formas convencionales, sino también de elementos que dificulten o favorezcan la decodificación de los discursos inscritos en las obras. Hemos de tener en cuenta que en el ensayo audiovisual no solo ha abundado en la fluctuación teórica a través del análisis fílmico y la crítica (García Martínez, 2006), sino que, al margen de los ensayos audiovisuales producidos, los artistas y directores implicados han contribuido también a su construcción teórica (Mínguez, 2019). Esta contribución se aportaría, por un lado, a partir de entrevistas, *making of* o reflexiones a propósito de la distribución de las obras. Y por otro, introduciendo en sus obras un discurso explícito a través de recursos narrativos como la voz *over* (Manzano Espinosa, 2018), tradicionalmente reservada al narrador extradiegético en el cine de ficción (Gaudreault &

Jost, 1995; Bordwell, 1996) y que en el ensayo frecuentemente pasa a ser, a la vez, manifestación directa del autor e interpelación a su interlocutor. Esta actividad nos proporcionaría un nuevo marcador de estudio referido a la estructura dialógica del ensayo, que propone un pacto entre el autor y el espectador.

El marcador que trata con la focalización subjetiva en nuestra herramienta metodológica es proporcionado por autores como Lopate (1992) quien se aventura a acotar las cualidades que debe poseer el ensayo filmico, incluyendo texto (oral o escrito como subtítulo o intertítulo) y representando a una única voz que proponga, de un modo elocuente, una línea de reflexión. Este discurso puede alcanzar una vertiente política (Catalá, 2005), un espacio donde confluyan distintas ramas del saber (Catalá, 2014) o un contenido autobiográfico (Cuevas, 2012). Estas aportaciones nos proporcionan también otro de los marcadores de nuestro estudio: el que aborda la subjetividad. Este término, relacionado con la actividad del narrador como entidad abstracta, se concreta en el ensayo en la figura del autor, incluyendo los esfuerzos emergentes de creación colectiva (Roig, Sánchez Navarro & Leibovitz, 2017) en donde el concepto de identidad redefine su importancia y su actualidad.

Todas estas aportaciones del ensayo audiovisual han contribuido a delimitar no solo las características de la muestra de nuestra investigación, sino la elección de la terminología que abunda en las palabras clave que la califican y que en nuestro estudio son reflejo tanto de los intereses de los creadores y distribuidores como de la percepción de los investigadores.

La expresión audiovisual abre el ensayo a una nueva semiótica que funciona como una búsqueda constante de nuevas posibilidades de comunicación. Ampliando las directrices iniciales de Morris (1985) sobre una conjunción de signos y reglas, el ensayo audiovisual establece en cada caso las suyas propias, proponiendo añadidos sobre las dimensiones del lenguaje que señalaba Morris. Así, la utilización en el cine documental y experimental (Arthur, 2005) del denominado metraje encontrado (*found footage*) supone un nuevo logro semántico para la obra que reutiliza las imágenes en un contexto distinto (Weinrichter, 2009). Fernández Labayen lo explica señalando que “la importancia del *found footage* y otras prácticas no reside en un encuentro fortuito con lo pretérito, sino en esencia, en una pesquisa en las ruinas y desechos pasados para construir una imagen de presente continuo” (2007, p. 170). La reutilización del material audiovisual se ve obligada a convivir en el ensayo con la expresión de un punto de vista autoral propio, que aquí encuentra su mayor dificultad en el hecho de que esa nueva lectura de las imágenes sea efectiva en su recepción. Dicha recepción, se caracteriza también por el propio proceso de distribución, reflejado en nuestra herramienta metodológica en el campo que señala los enlaces de acceso a las películas y que muestran cómo gran parte de las obras tienen salida directamente a través de la red, incorporando ventanas y posibilidades de acceso que no existían en el ensayo filmico inicial.

En este sentido, la especificidad del ensayo audiovisual no solo contribuye a la evolución del concepto en el ámbito literario (Corrigan, 2011; Cruz Carvajal, 2019), sino que además abre vías al concepto contemporáneo de cine expandido considerado como una de las reinventaciones del cine como arte (Youngblood, 2012; Parente, 2011). Baraybar Fernández y Linares Palomar (2016) han estudiado las sinergias producidas en el entorno online entre contenidos audiovisuales y literarios, así como de la conexión entre digitalización, surgimiento de modelos alternativos de producción o distribución y empoderamiento del espectador. Otros autores como Gómez Tarín (2004) advirtieron de las nuevas posibilidades que el cambio tecnológico supondría en términos de innovación y transgresión respecto al modelo hegemónico de representación audiovisual. Por otro lado, García Martínez apunta que la investigación académica, “actuando *a posteriori*, ha comenzado a atribuir la etiqueta a varias cintas que, en su estreno, se recibieron como documentales o films de vanguardia” (2006, p. 84) y señala asimismo la práctica del ensayo audiovisual como una realidad multiforme.

El estudio sobre el ensayo audiovisual se ha realizado, pues, tradicionalmente, sobre una base epistemológica que muestra una amplia gama de circunstancias unidas al desarrollo de

sus formas. Lo que proponemos en esta investigación es comprobar la vigencia de estas teorías y su acercamiento real o su desencuentro con la elaboración del concepto de ensayo audiovisual. A través del análisis de la muestra pretendemos encontrar una aproximación a la vez cualitativa y cuantitativa para la definición y caracterización del ensayo audiovisual en España.

2. Objetivos y método

Como punto de partida, consideramos que el ensayo audiovisual es un medio con alta capacidad para el pensamiento y la generación de nuevas formas expresivas. Cumple también un importante papel en la cultura de nuestro país desde un punto de vista estético, intelectual y político (Catalá, 2005; Weinrichter 2009; Mínguez, 2012; Deltell, 2019). Para algunos autores, además, el ensayo audiovisual funcionaría como un estadio avanzado de otros géneros: “el cine ensayo podría ser una culminación del cine documental, cuya evolución le habría llevado a alumbrar una variante que llevaba en su interior” (Weinrichter, 2007, p. 23). Pretendemos estudiar un tipo de creación poco conocida, sistematizando la producción española de obras audiovisuales que pueden adscribirse al modo ensayístico. Para ello establecemos tres objetivos:

2.1. Identificar un corpus de obras y autores representativos de la producción ensayística audiovisual en España

Para elaborar este corpus hemos seguido un criterio de selección cualitativo, un criterio de selección cronológico y un criterio de sistematización.

2.1.1. Criterio de selección cualitativo

Partiendo de la literatura científica y de rasgos ensayísticos esenciales encontrados en 15 películas de referencia¹, hemos determinado 7 características que consideramos definitorias del ensayo audiovisual y que son explicadas en el apartado 2.3. Una vez identificadas esas características en la muestra inicial finalmente hemos seleccionado un total de 200 obras². La condición general para formar parte de la muestra era que las piezas presentaran al menos 4 de esas 7 características. En atención al carácter asistemático del ensayo hemos decidido incorporar a la muestra algunas piezas con menos de 4 rasgos, lo cual nos ha permitido dotar a la muestra de una mayor diversidad, coherente por otro lado con la propia diversidad del objeto de estudio y que da cuenta además de formas ensayísticas de menor intensidad. Este grupo representa el 19 % de la muestra, mientras que el 43 % de las piezas incorporadas poseen 6 o 7 rasgos ensayísticos y el 38 % poseen 4 o 5 rasgos ensayísticos.

Vivimos en una época en que la propia idea de lo cinematográfico está evolucionando rápidamente y hasta cierto punto está siendo cuestionada o revisada. No pretendemos abordar aquí ese debate, pero sí debemos señalar que a pesar de que en la literatura científica abundan los términos de cine-ensayo o film-ensayo, nuestro interés no se focaliza solo en trabajos estrictamente cinematográficos sino que pretende abarcar un espectro más amplio que incluye piezas televisivas, videográficas y de internet, extendiendo sustancialmente la procedencia de la muestra con respecto a otros trabajos ya clásicos como el de Corrigan (2011).

¹ Estos 15 títulos reconocidos como ensayos son *Las Hurdes, tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1932), *Nuit et Brouillard* (Alan Resnais, 1956), *Appunti per un'Orestiade africana* (Pier Paolo Passolini, 1970), *F for Fake* (Orson Welles, 1973), *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1976), *Sans soleil* (Chris Marker, 1983), *Dairy* (David Perlov, 1983), *Histoire (s) du Cinema* (Jean-Luc Godard, 1989-1999), *Nobody's Business* (Alan Berliner, 1996), *Looking for Richard* (Al Pacino, 1996), *Tren de sombras* (José Luis Guerín, 1988), *La niebla en las palmeras* (Carlos Molinero, Lola Salvador, 2006), *Los pasos dobles* (Isaki Lacuesta, 2011), *Mapa* (Elías León Siminiani, 2012), *Correspondencias* (Víctor Erice-Abbas Kiarostami, 2006), José Luis Guerín-Jonas Mekas (2011), Isaki Lacuesta-Naomi Kawase (2011), Albert Serra-Lisandro Alonso (2011), Jaime Rosales-Wang Bing (2011) y Fernando Eimbcke-So Yong Kim (2011).

² La muestra y los datos recopilados sobre cada película seleccionada se pueden consultar en <https://cvc.cervantes.es/artes/cine/ensayo/catalogo.htm>

De hecho, una parte importante de la muestra no ha sido concebida para su exhibición en una sala cinematográfica. Algunas de las piezas seleccionadas han sido producidas y emitidas en canales de televisión como Televisión Española, Canal Sur, Euskal Telebista o Televisió de Catalunya y el 58 % de los trabajos analizados están accesibles on-line, casi todos ellos gratuitamente (el lector encontrará los enlaces disponibles en la ficha de cada película). De ahí que hayamos optado en el título de este trabajo por la denominación de ensayo audiovisual en lugar de ensayo cinematográfico al entender que describe mejor la variedad de planteamientos de la muestra seleccionada.

2.1.2. Criterio de selección cronológico

Tal y como se indica en el título de este artículo, nuestro objeto de estudio es el ensayo audiovisual contemporáneo. A pesar de que el propio concepto de lo contemporáneo puede ser flexible, nosotros lo entendemos en un sentido amplio, pero no impreciso. El foco principal de nuestro estudio es la producción reciente, es decir, la realizada en España en las últimas décadas, por eso el 77,5 % de la muestra son piezas producidas a partir del año 2000. Esto no significa que ese sea un punto de corte, pues no hemos renunciado a incorporar a la muestra algunas piezas de fechas anteriores por haberlas considerado relevantes o significativas en la medida en que presentan alguna particularidad que las convierte en referentes ensayísticos. Consideramos que estas incorporaciones enriquecen la muestra, sin anular su carácter esencialmente contemporáneo. Así, hemos seleccionado un 4 % de piezas de los años 60, un 8,5 % de los 70 y un 7,5 % de los 90.

2.1.3. Criterio de sistematización

Uno de los rasgos del ensayo audiovisual es su carácter asistemático; esa ausencia de convenciones estables de género dota al ensayo audiovisual de una gran libertad creativa. La literatura académica sobre ensayo audiovisual es mayoritariamente ensayística en la medida en que adopta una aproximación no sistemática, bien porque se centra en obras, autores o aspectos parciales del ensayo o bien porque presenta un análisis crítico no objetivable o no sujeto a procesos de verificación. Ese carácter asistemático es lógico y coherente con su objeto de estudio y ha dado como resultado trabajos de enorme interés, algunos de los cuales son reseñados en la primera parte de este artículo. Nuestra propuesta, sin embargo, es original y novedosa en la medida en que pretende aplicar los procedimientos del conocimiento científico a un objeto que no responde a los estándares convencionales de los géneros cinematográficos o audiovisuales. Aun siendo conscientes de las propias limitaciones y hasta contradicciones de este planteamiento, creemos que una aproximación integradora y no especulativa como la nuestra puede ser una contribución a un mejor conocimiento del ensayo audiovisual español contemporáneo. En ese trabajo sistematizador hemos encontrado en ocasiones alguna dificultad a la hora de valorar la presencia de características ensayísticas de las piezas analizadas. En los casos en que se planteaba alguna duda o ambigüedad hemos sido conservadores y no hemos considerado la característica en cuestión en la pieza analizada.

2.2. *Determinar y clasificar las distintas tendencias ensayísticas en función de sus opciones formales y temáticas, así como de sus peculiaridades en el ámbito de la producción*

Para establecer y clasificar estas tendencias hemos utilizado los siguientes criterios:

2.2.1. Producción

Conocer las características de las entidades que hay detrás de los ensayos audiovisuales de la muestra hará posible determinar en qué medida estas obras se insertan en estructuras industriales de producción o si tienden más bien a fórmulas de producción artesanal. También será posible conocer el grado de centralización o atomización de la producción y el papel de las instituciones culturales en la producción de ensayo audiovisual. Otro indicador a

tener en cuenta será la duración de estas producciones, que permitirá establecer si predominan las obras de larga duración características de la producción industrial más convencional o si hay mayor presencia de metrajes inferiores. Estos indicadores son relevantes en la medida en que relacionan distintas formas de producción (sistema industrial estandarizado vs. producción artesanal) con posibilidades de experimentación y de renovación del lenguaje audiovisual. Entendemos en este sentido que el canon industrial está más próximo a la duración del largometraje y que la producción artesanal, la renovación del lenguaje y la experimentación se adaptan mejor a metrajes de menor duración.

2.2.2. Autoría y género

Partiendo del análisis de los créditos de cada una de las piezas de la muestra es posible determinar si predominan trabajos de carácter industrial sometidos a un proceso de división profesional del trabajo propio de sistemas de producción estandarizados o si por el contrario son más frecuentes las obras de autor en las que una misma persona asume las principales responsabilidades creativas de la obra. El criterio que utilizamos será la coincidencia o no de la autoría del guion con la responsabilidad de dirección o realización de la obra. La hipótesis es que al ser el ensayo un trabajo de expresión personal cabe esperar el predominio de obras de autor en las que la creación del guion y la tarea de dirección recaen en la misma persona. En paralelo a esta consideración tendremos en cuenta también la proporción existente de hombres y mujeres ejerciendo la función de dirección de estas obras. Esta información es relevante para determinar en qué medida el ensayo audiovisual reproduce o no las pautas de género encontradas en otros ámbitos del audiovisual.

2.2.3. Categorías de adscripción

Los productos audiovisuales suelen llegar al espectador con alguna forma de etiquetado. Esta indexación la suele hacer el productor de la obra o puede formar parte del propio contexto en que la obra es recibida o consumida. La indexación de una obra audiovisual no es aséptica, sino que tiene consecuencias importantes en relación con las expectativas que genera, con los mercados a los que puede acceder y con el establecimiento de un pacto interpretativo entre productor y receptor (Mínguez, 2015). Estudiar las categorías de adscripción de la muestra nos permitirá conocer el estatus de la propia denominación de ensayo como etiqueta de género audiovisual, así como establecer el lugar de lo ensayístico en relación con los ámbitos de la ficción, la no ficción y lo experimental.

2.2.4. Descriptores

Este criterio complementa al anterior y tiene en cuenta aquellos campos semánticos que mejor describen la forma y el contenido de las piezas de la muestra. No se trata aquí de etiquetas previas, sino de palabras clave asignadas en la mayoría de los casos por los propios investigadores. Estos descriptores o palabras clave servirán para establecer cuáles son los contenidos o temas más frecuentados por las obras analizadas. Las palabras clave nos dicen mucho también sobre los aspectos formales o discursivos que más se repiten en la muestra. La recopilación de esta información contribuirá a una mayor precisión en la propia definición del ensayo audiovisual.

2.2.5. Rasgos definitorios

Este criterio es bidireccional y ha servido para retroalimentar nuestra metodología. Por un lado, hemos partido de unos rasgos definitorios previos presentes en la literatura científica sobre el tema y en las 15 películas de referencia ya mencionadas; por otro lado, hemos buscado esos rasgos y su manera de funcionar en la muestra analizada, lo cual nos ha permitido perfilar con mayor precisión las características propias del ensayo audiovisual. Este aspecto queda explicado con mayor detalle en el siguiente apartado.

2.3. Contribuir a la definición de las características del ensayo audiovisual

Partiendo de un análisis cuantitativo y la posterior interpretación cualitativa de los datos extraídos hemos creado una herramienta metodológica que recoge las variables que consideramos necesarias para cubrir los tres objetivos señalados. Teniendo en cuenta la fluidez conceptual del ensayo audiovisual, utilizamos la literatura de referencia como punto de partida, tanto para determinar el corpus inicial de títulos que nos ha servido de guía, como para establecer las categorías que hemos estudiado en la muestra. El corpus inicial, visionado por todos los investigadores participantes en el proyecto, se sometió a valoración, buscando características comunes y peculiaridades que ayudasen a crear categorías para aplicar al estudio de la muestra. Se determinaron siete características o marcadores cuya aplicación estaba destinada a conocer el funcionamiento interno de las obras consideradas por la industria, por los investigadores o por sus autores como pertenecientes a la categoría de ensayo. El hecho de que las obras escogidas se ajustaran en mayor o menor medida a los marcadores de estudio no ha sido condición *a priori* para su elección, sino parte de los propios resultados de la investigación. A continuación se exponen los marcadores determinados en un principio y su pertinencia para el estudio:

1. Construcción de una línea de pensamiento que se apoya en la forma: implica la utilización de un lenguaje elocuente, en donde el material audiovisual revela la importancia de la expresión, indicando una voluntad de estilo por parte del autor.
2. Autorreflexividad: el autor maneja su obra como una herramienta de autoconocimiento, exponiendo las posibilidades de su pensamiento. Si este marcador aparece en la obra, implica la existencia de autoconciencia y autoanálisis, tendencias naturales del ensayo, y a menudo conlleva la representación y reflexión sobre el propio proceso de pensamiento.
3. Discurso asistemático, no científico, no clausurado: el ensayo traduciría en este sentido las reflexiones de las teorías fílmicas que definen el paradigma moderno (Pasolini & Rohmer, 1970; Bordwell, 1996) frente al paradigma narrativo clásico y que asumirían el tratamiento incompleto o tentativo de un tema.
4. Expresión de un punto de vista autoral propio o focalización subjetiva: consideramos las elecciones de la perspectiva narrativa a partir de la clasificación propuesta por Jost (1995), adaptada a las particularidades del discurso cinematográfico, frente a otras clasificaciones basadas en el discurso literario, como las de Todorov (1970) o Genette (1970).
5. Discurso entendido como herramienta de intervención estética, social o política: la reflexión ensayística tiende a trascender la autorreferencialidad para adquirir características de manifiesto, de posicionamiento. Este marcador proporcionaría datos sobre la presencia del *ethos* en el ensayo audiovisual.
6. Estructura dialógica, integración del espectador en el dispositivo, pacto ensayístico: como pensamiento compartido, el ensayo busca a menudo un interlocutor al que interpela con distintas herramientas, entre las que se encuentran la voz *over*, la integración de la palabra escrita, la mirada a cámara o el *off* heterodigético.
7. Supone una ruptura con las formas más convencionales del audiovisual: dentro del ensayo fílmico encontramos diversos grados de experimentalidad, de intención vanguardística o de posibilidades de decodificación. El grado de experimentalidad sirve como indicador de la capacidad del ensayo para renovar el lenguaje audiovisual, así como para valorar su carácter de producto audiovisual destinado a un público especializado.

La presencia o ausencia de estos marcadores en las películas sobre las que se ha efectuado el estudio reuniría información no solo para establecer las conclusiones que cumplen con nuestros objetivos, sino como información valiosa para la continuidad futura de

la investigación. Una vez iniciado el estudio de los títulos, se prescindió de la característica 1 por considerar que se trata de un rasgo *sine qua non*, es decir, que debe estar presente necesariamente en un trabajo audiovisual para que pueda considerarse ensayístico.

En el catálogo elaborado (<https://cvc.cervantes.es/artes/cine/ensayo/catalogo.htm>) aparecen, por orden, los siguientes campos de información: título, director, año, guion, fotografía, montaje, música, productora, género, duración, distribución, enlace, sinopsis, características ensayísticas, palabras clave, dudas y notas. Los campos de información técnica, así como las palabras clave tienen como función facilitar la búsqueda a través de la base de datos. Los campos de dudas y notas reflejan las necesidades de puesta en común surgidas durante la elaboración, ya que el corpus de películas fue distribuido entre todos los miembros del proyecto de investigación, conscientes de que la información albergaría reflexión subjetiva que habría que contemplar también en el estudio.

3. Análisis y resultados

Teniendo en cuenta que en los últimos 20 años la producción media anual en España es de 166 largometrajes y 200 cortometrajes³, se puede afirmar que el ensayo es una modalidad audiovisual minoritaria en términos cuantitativos, pues según nuestros datos el año de mayor producción de ensayo audiovisual es 2011, año en que se producen 27 ensayos (11 largometrajes, 12 cortos y 4 medietrajes). No obstante, su capacidad de reflexión sobre asuntos complejos y de renovación del lenguaje audiovisual lo sitúa en una posición de vanguardia e influencia en otras formas audiovisuales, lo que le convierte en un objeto de estudio relevante.

3.1. Producción

El 24,5 % de los ensayos estudiados no consignan una entidad productora, lo que demuestra que tienen una producción artesanal y al margen de las vías más convencionales de la industria audiovisual. Además, el 14,5 % de los ensayos de la muestra han sido producidos directamente por los autores y, por otro lado, hay indicadores (por ejemplo, el nombre de la productora) que nos permiten pensar que un número considerable de ensayos están producidos por empresas creadas ad hoc por los autores para la producción de la película en cuestión. Como consecuencia de todo ello, podemos afirmar que más de la mitad de los ensayos se crean al margen de la producción industrial convencional.

Las películas que sí consignan una entidad productora, que son en total 151, están producidas por un total de 111 empresas productoras. Estas cifras indican una gran atomización en la producción de ensayo audiovisual pues 77 de estas productoras (el 69 % de las productoras que aparecen en la muestra) tan solo han producido 1 ensayo audiovisual, 22 de ellas (el 20 % de las productoras que aparecen en la muestra) han producido dos ensayos y 4 de ellas (el 3,6 % de las productoras que aparecen en la muestra) han producido 3 ensayos. Tan solo 8 productoras tienen en su haber la producción de 4 o más ensayos audiovisuales: se trata de Films 59 que ha producido 7 ensayos, CCCB que ha producido 6 películas, Víctor Moreno PC y La Casa Encendida que han producido 5 películas respectivamente y El Armadillo Productions, Tangana Films PCA, Televisión Española y Acción Cultural Española intervienen cada una de ellas en la producción de 4 películas. En definitiva, la producción media de cada productora es de 1,3 películas y de las 151 películas que consignan entidad productora el 35 % son coproducciones. De estos datos se desprende igualmente la importancia de instituciones culturales y de entidades públicas en la promoción de la producción de ensayo audiovisual.

Con el objetivo de describir con precisión las características de los ensayos producidos hemos valorado las piezas recogidas en la muestra en función de su duración, considerando

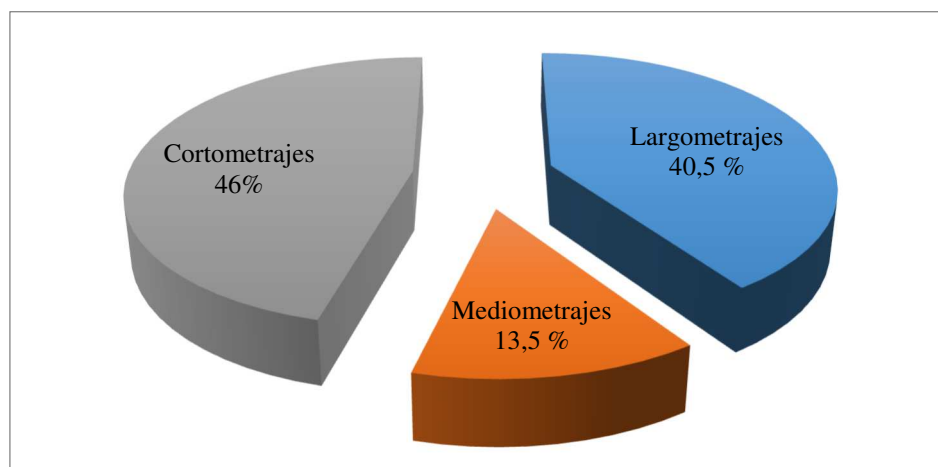
³ Cálculo hecho a partir de los datos extraídos del Anuario de Cine publicado por el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales en los últimos 20 años.
<http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/anuario-cine/portada.html>.

largometrajes las películas de más de 60 minutos, medimetrojes las películas de entre 30 y 60 minutos y cortometrajes las películas de menos de 30 minutos⁴. Las 200 películas recogidas suman un total de 9450 minutos, con una duración media de 47 minutos; la película más larga tiene una duración máxima de 180 minutos y la más breve una duración de 2 minutos. El 40,5 % de las piezas son largometrajes, el 13,5 % son medimetrojes y el 46 % cortometrajes.

La menor presencia de largometrajes (40,5 %) frente a trabajos de media o corta duración (59,5 %) es coherente con un amplio uso de fórmulas de producción no industriales o no convencionales y con formatos y contenidos cuya prioridad no es la rentabilidad comercial. El hecho de que muchos de estos trabajos sean de autor, implica igualmente mayor libertad a la hora de determinar si la obra debe o no ajustarse a una duración estandarizada.

Finalmente cabe señalar que el 58 % de los trabajos analizados están accesibles on-line, casi todos ellos gratuitamente. De las obras que están presentes en la web, tan solo el 10 % tienen acceso de pago.

Gráfico 1: Clasificación de los ensayos producidos en función de su duración.



Fuente: elaboración propia.

3.2. Autoría y género

El ensayo audiovisual se revela como un trabajo de autor, pues de las piezas analizadas tan solo en el 2 % de los casos el guion está escrito por persona distinta de quien dirige. Esto está relacionado con el carácter eminentemente autoral del ensayo audiovisual, pero también con el hecho de que muchas de estas producciones son de dimensiones reducidas y no están sometidas a un proceso de división del trabajo propio de la actividad industrial más estandarizada.

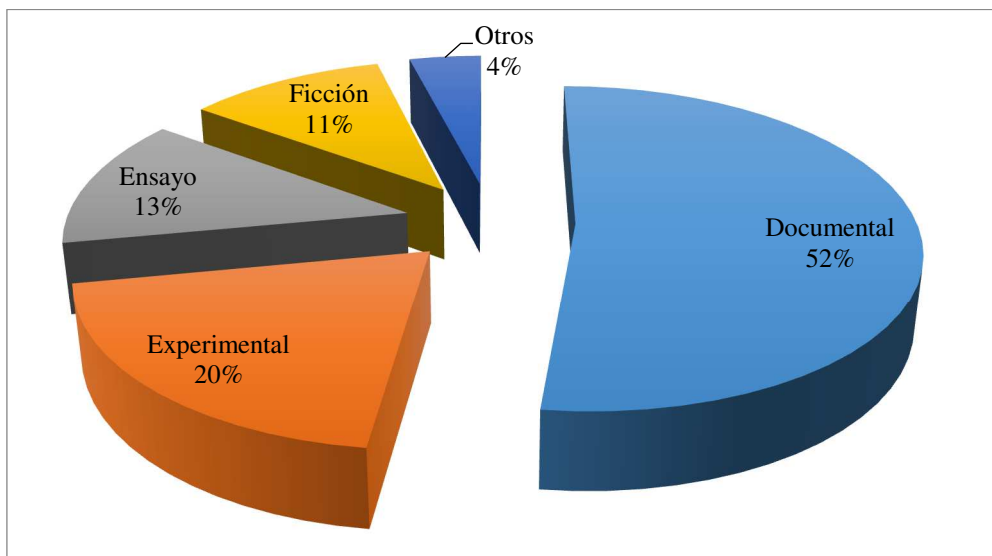
Si consideramos el número de ensayos dirigidos por mujeres en toda la muestra el porcentaje total es de un 13 %, una cifra equiparable a la que encontramos en el conjunto del cine español (Cuenca Suárez, 2018; Zurian, 2017) y que es un claro indicador de desigualdad. Cabe señalar, no obstante, que si analizamos la secuencia cronológica de presencia de mujeres directoras de ensayo audiovisual, hay en la última década un aumento considerable que ha pasado de 7 películas (el 13 % del total de ensayos producidos) en la década de 2000 a 16 películas (el 17 % del total de ensayos producidos) en la década de 2010.

⁴ La Academy of Motion Picture Arts and Sciences, en su normativa para los premios Oscar, considera que un cortometraje es una película original de 40 min. o menos de duración, mientras que un largometraje (*feature film*) es una película original de más de 40 min. de duración. Por su parte, las normas de los Premios Goya establecidas por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España disponen en la categoría de largometraje una duración mínima de 60 min. para películas de ficción y animación y de 70 min. para películas de carácter documental. Para esta academia, tienen la consideración de cortometrajes las películas que posean una duración máxima de 30 min. Teniendo en cuenta las referencias de esas dos instituciones y con el objetivo de obtener una mayor precisión para valorar los distintos metrojes, hemos optado por considerar los tres tipos de duración señalados anteriormente.

3.3. Categorías de adscripción

Para analizar este criterio hemos tenido en cuenta en primer lugar la etiqueta de género audiovisual con que la película ha sido presentada en aquellos casos en que era posible, bien mediante la clasificación otorgada por el productor o distribuidor o bien mediante el género con que la película es presentada en festivales o plataformas online. Cuando no ha habido ninguna adscripción previa, se ha buscado una categoría de adscripción lo más descriptiva posible de la forma y el contenido de cada pieza. El resultado es que del conjunto de películas estudiadas el 52 % aparecen catalogadas con la etiqueta de documental, El 20 % con la etiqueta de experimental, el 13 % con la etiqueta de ensayo y el 11 % con la etiqueta de ficción.

Gráfico 2: Categorías de adscripción de género audiovisual de las obras analizadas.



Fuente: elaboración propia.

Esta categorización es significativa en varios sentidos. En primer lugar, el hecho de que más de la mitad de las piezas lleven la etiqueta de documental indica que el ensayo audiovisual es un modo de escritura que se nutre de la realidad, de algo preexistente sobre lo que se desarrolla una reflexión. Por esta razón es frecuente que el ensayo audiovisual sea a menudo encuadrado dentro de las formas de la no ficción (Mínguez, 2015). La etiqueta de experimental en el 20 % de las piezas responde a la capacidad del ensayo para renovar el lenguaje y romper los límites del discurso audiovisual convencional, pero también a la consideración del ensayo como forma de conocimiento asociada a la observación, la participación y la vivencia de acontecimientos o experiencias vitales (Montero, 2012). Este último aspecto define el ensayo audiovisual también como un espacio creativo capaz de asociar la escritura del yo a formas experimentales que permitan un lenguaje libre de las ataduras de los discursos más convencionales. El hecho de que tan solo el 13 % de las piezas estén explícitamente etiquetadas como ensayos denota la propia marginalidad de esta forma audiovisual y apunta a que los propios productores tienen mayor confianza en la capacidad de otras etiquetas más habituales como documental o experimental para la identificación de su trabajo⁵. O tal vez sea que consideran simplemente que esa etiqueta posee una capacidad comercial limitada. Finalmente, un 11 % de las piezas de la muestra presentan la etiqueta de ficción o drama apuntando a la capacidad del ensayo para trasladarse si lo necesita a un lado u otro de la frontera entre ficción y no ficción (Mínguez, 2012).

⁵ En aquellos casos en que la etiqueta es una combinación de dos términos, como ensayo documental o documental experimental, se han tenido en cuenta ambos términos.

Tabla 1: Descriptores usados como palabras clave y número de veces que aparecen en las piezas que forman parte de la muestra.

Descriptor	F	Descriptor	F
Experimental	53	Metraje encontrado	9
Metacinematográfico	39	Cine	8
Social	39	Experiencia audiovisual	8
Diario filmado	22	Historia del cine	7
Denuncia	20	Urbanismo	7
Política	20	Ciudad	6
Viaje	20	Falso documental	6
Historia	18	Fotografía	6
Mundo rural	17	Sevilla	6
Antropológico	16	Activismo	5
Autobiografía	16	Barcelona	5
Arte	15	Drama	5
Memoria	15	Familia	5
Crítica social	14	Inmigración	5
Documental	13	Arquitectura	4
Biografía	12	Cultura	4
Blanco y negro	11	Escuela Barcelona	4
Retrato	11	Estética	4
Reciclaje	10	Mundo urbano	4
Poético	10	Observacional	4
Autorreferencial	9	Violencia	4

Fuente: elaboración propia.

3.4. Descriptores

Las palabras clave y descriptores de las obras analizadas nos permiten acotar los territorios temáticos y retóricos preferentes del ensayo audiovisual. Atendiendo a la frecuencia de determinados descriptores, cabe señalar que entre los temas más tratados por el ensayo audiovisual están los que tienen una dimensión social y política, siendo el ensayo un espacio propicio para la crítica y la denuncia (como en *Ana, tres minutos* de Víctor Erice o en *Las variaciones Guernika* de Guillermo Peydró). La historia, el arte y la memoria son igualmente temas frecuentados por el ensayo (por ejemplo en *El cielo gira* de Mercedes Álvarez). Por lo que respecta a los descriptores retóricos destacan la tendencia a la autorreferencialidad, los metalenguajes y la experimentalidad (como en *La casa Emak Bakia* de Oskar Alegria). La expresión del ensayo se proyecta frecuentemente mediante el discurso subjetivo del diario, la autobiografía o el cuaderno de viaje y puede combinar el carácter documental con una tendencia hacia lo poético (como en las *Correspondencias* de José Luis Guerín y Jonas Mekas). La biografía o el retrato se cruzan en ocasiones con el ensayo y conviven con formas expresivas como el reciclaje, el metraje encontrado o el falso documental (*La niebla en las palmeras* de Carlos Molinero y Lola Salvador).

Figura 1: Nube de palabras con los descriptores del ensayo audiovisual.



Fuente: elaboración propia.

3.5 Rasgos definitorios

En el 51 % de las películas analizadas se han identificado elementos de autorreferencialidad, demostrándose que en el ensayo audiovisual hay una cierta tendencia hacia la autoconciencia y el autoanálisis discursivo, alejándose así de lo que algunos autores han denominado escritura audiovisual clásica (Casetti & Di Chio, 1994). Dicha autorreflexividad se puede manifestar a partir de la mostración de las herramientas de producción o del propio proceso de hacerse la película. El 70 % de las películas de la muestra tienen un carácter asistemático en el sentido de que no poseen un contenido o una estructura fácilmente asimilables a un género audiovisual convencional o a un modelo estandarizado de pensamiento o conocimiento. Esta ausencia de estructura sistematizada suele ir acompañada de un discurso no clausurado y de un tratamiento incompleto o tentativo del tema abordado. El discurso ensayístico no se siente obligado por las reglas epistemológicas de la ciencia, por una lógica estrictamente racional o por un lenguaje audiovisual convencional y clásico, sino que adopta libremente aquellos lenguajes y procedimientos que considera más adecuados en cada momento sin un orden o estrategia prefijados (como por ejemplo en *Evacuación*, del colectivo Los Hijos). El 73 % de las piezas de la muestra son películas con un nivel apreciable de subjetividad en el sentido de que se produce una focalización subjetiva bien porque la realidad se observa y se analiza desde un punto de vista manifiestamente autoral o bien porque el objeto de observación y reflexión es el propio autor y su experiencia como sujeto (como en *La morte rouge* de Víctor Erice o en *Mapa*, de Elías León Siminiani). Esta característica recién señalada está muy relacionada con la que vamos a exponer a continuación y no es casualidad que ambas sean las que alcanzan los valores más elevados. El 74 % de las películas de la muestra han sido concebidas como una herramienta de intervención social, política o estética, es decir, se presentan como un discurso que supone a la vez un manifiesto y un posicionamiento (sería el caso de *Del poder*, del colectivo Zavan). Esto significa que el ensayo se puede desarrollar en dos direcciones: una subjetiva de carácter introspectivo y otra orientada hacia asuntos de interés público. El ensayo se revela por tanto como un dispositivo capaz de conectar el mundo objetivo, materia prima del documental, y el mundo subjetivo donde se asienta la reflexión y parece dominar el autor (Català, 2014).

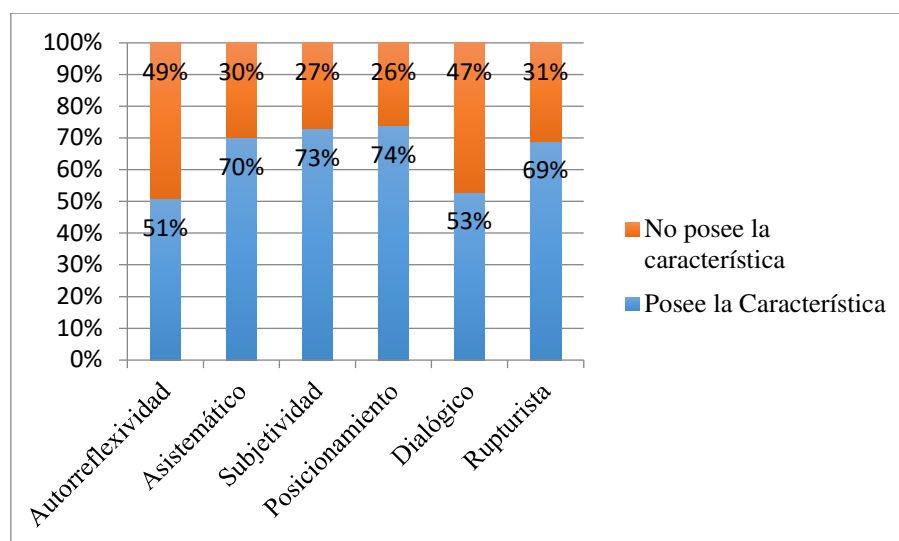
Dentro del conjunto de películas que manifiestan un posicionamiento, el 43 % expresan un posicionamiento estético, el 32 % un posicionamiento social y el 26 % un posicionamiento

político. Puede afirmarse que el ensayo audiovisual posee un potencial de sublevación contra unas instituciones políticas, económicas y sociales percibidas como caducas, pero también contra un modelo cinematográfico fracasado (Deltell, 2019), una actitud crítica que se manifiesta especialmente en épocas de crisis (Arquero & Deltell, 2017) en películas como por ejemplo *Mercado de Futuros* (Mercedes Álvarez, 2011).

El 53 % de las películas de la muestra presentan una estructura dialógica en el sentido de que integran al espectador en el dispositivo discursivo generando las condiciones adecuadas para que funcione el pacto ensayístico. En el ensayo audiovisual, por tanto, el espectador tiende a ser específicamente interpelado y requerido para interactuar con el texto entablando una relación intelectual y emocionalmente activa (Rascaroli, 2009) tal y como sucede por ejemplo en *Yo me lo creo* (Terrorismo de autor, 2016). Algunos rasgos que facilitan este carácter dialógico son la fragmentariedad o asistematicidad ensayística que necesariamente construyen un espectador muy activo y el espacio íntimo que muchas veces se genera alrededor de la subjetividad propia del ensayo y que consigue interpelar de manera singular a cada espectador.

Finalmente, el 69 % de los ensayos de la muestra tienen un carácter rupturista desde el punto de vista formal respecto a las formas más convencionales del audiovisual, es decir, el ensayo presenta una clara tendencia a alejarse de las estructuras y formas audiovisuales *mainstream*, lo cual está en consonancia con el carácter asistemático ya señalado. Este carácter rupturista se manifiesta a veces en una puesta en escena que incomoda al espectador mediante saltos de eje, planos aberrantes o encuadres vacíos o de duración excesiva; otras veces encontramos fórmulas narrativas muy abiertas que generan estructuras temporales confusas en las que es difícil orientarse y que en todo caso experimentan con temporalidades que obligan al espectador a cuestionarse los parámetros cronológicos; a menudo se utilizan opciones que no aparecen habitualmente combinadas: por ejemplo, mezcla de imágenes documentales y de ficción sin una pauta clara o fácilmente reconocible (como en *Tren de sombras*, de José Luis Guerín), o sucesión de distintos formatos que rompen la uniformidad textual (como sucede en las obras de María Cañas). Finalmente, encontramos casos en los que se desafía la autoridad de los discursos históricos o científicos más tradicionales o simplemente el lenguaje cinematográfico convencional se sustituye por recursos que llaman nuestra atención sobre la presencia y uso del propio lenguaje, por ejemplo sustituyendo diálogos hablados por texto escrito.

Gráfico 3: Características ensayísticas presentes en las piezas de la muestra.



Fuente: elaboración propia.

4. Conclusiones

El ensayo audiovisual se caracteriza por una producción artesanal generalmente ajena a las fórmulas de producción industrial estandarizada y a los canales de distribución tradicionales. Su producción presenta un alto grado de atomización, pues la mayoría de las empresas estudiadas tienen una producción limitada a una obra. Entre los promotores con mayor capacidad productiva se constata la presencia de instituciones culturales y entidades públicas.

Este tipo de ensayo es un trabajo de carácter eminentemente autoral, coherente con el uso de fórmulas de producción no industriales y en el que predominan películas de media o corta duración (60 %) frente a una menor presencia de largometrajes (40 %). Respecto a las categorías de adscripción de género, más de la mitad de las piezas analizadas llevan la etiqueta de documental, confirmando la estrecha relación entre ensayo audiovisual y realidad, y reforzando su vinculación con el macrogénero de la no ficción. Otra etiqueta frecuente es la de experimental (20 %), que responde a su capacidad para renovar el lenguaje y romper los límites del discurso audiovisual convencional. Los descriptores de la muestra analizada revelan su dimensión política y social como espacio propicio para la crítica y la denuncia; la historia, el arte y la memoria aparecen igualmente como temas frecuentados por el ensayo.

Estos resultados se refieren al ámbito español, pero consideramos que son extrapolables para comprender mejor la complejidad del ensayo audiovisual en general con independencia de su nacionalidad y que nos permiten por tanto precisar los rasgos definitorios de este modo audiovisual en las siguientes características: se trata de un discurso que articula una línea de pensamiento, que tiende hacia la autoconciencia y el autoanálisis discursivo; es asistemático y a menudo presenta una estructura no clausurada y un tratamiento tentativo del tema abordado; ofrece un nivel apreciable de subjetividad que viene determinado por un punto de vista autoral o bien porque el objeto de reflexión es el propio autor y su experiencia vital; es una herramienta de intervención social, política y estética, que permite una reflexión y un posicionamiento sobre asuntos de interés público; el ensayo audiovisual tiende a integrar al espectador en el dispositivo discursivo estableciendo con él una relación intelectual y emocionalmente activa; presenta un carácter rupturista frente a las opciones formales más convencionales de la comunicación audiovisual.

La producción ensayística en el audiovisual español muestra una alta diversidad temática y formal, y se revela como un terreno fértil para el encuentro y el descubrimiento de otras realidades y formas de articular el pensamiento. Del análisis realizado se desprende la capacidad del ensayo audiovisual para absorber y movilizar distintas prácticas artísticas que enriquecen intelectual y estéticamente la cultura audiovisual contemporánea.

Por último, hemos podido comprobar que la herramienta metodológica diseñada no solo ha servido para acercarnos al conocimiento teórico sobre el ensayo en España, sino que se ha convertido en un instrumento práctico al servicio de otros investigadores. Así lo entendió el Instituto Cervantes apoyando nuestra investigación con la inclusión de la base de datos en su página oficial (cuyo enlace se ha mencionado), como material de transferencia de conocimiento.

El presente texto se inscribe en el ámbito del proyecto de investigación titulado “El ensayo en el audiovisual español contemporáneo” (Ref. CSO2015-66749-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia.

Referencias

- Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España (2018). Bases de los Premios Goya 2019. Retrieved from <https://www.premiosgoya.com/wp-content/uploads/2018/06/Bases33PG-1.pdf>
- Academy of Motion Picture Arts and Sciences (2018). 91st Annual Academy Awards Complete Rules. Retrieved from https://www.oscars.org/sites/oscars/files/91aa_rules.pdf

- Adorno, Th. (2017). The essay as form. In N. Alter & T. Corrigan (Eds.), *Essays on the essay film* (pp. 60–85). New York: Columbia University Press.
- Alter, N. (2018). *The essay film after fact and fiction*. New York: Columbia University Press.
- Arenas, M. E. (1997). *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Arquero, I. & Deltell, L. (2017). El ensayo audiovisual como metodología de la crisis. Visitando *Mercado de Futuros* (Mercedes Álvarez, 2010). In R. Eguizábal (Ed.), *Metodologías 3* (pp. 63–81). Madrid: Fragua.
- Arthur, P. (2005). *Line of sight: American avant-garde film since 1965*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Astruc, A. (1992). *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo. Ecrits 1942–1984*. Paris: L'Archipel.
- Baraybar, A. & Linares R. (2016). Nuevas propuestas de distribución audiovisual en la era de la convergencia: el *documentary book*. *El profesional de la información*, 25(1), 135–142. <http://www.doi.org/10.3145/epi.2016.ene.13>
- Bazin, A. (2017). Bazin on Marker. In N. Alter & T. Corrigan (Eds.), *Essays on the essay film* (pp. 102–105). New York: Columbia University Press.
- Bense, M. (2004). *Sobre el ensayo y su prosa*. México: UNAM.
- Bhabha, H. (2003). Culture's in-between. In S. Hall & P. Du Gay (Eds.), *Questions of cultural identity* (pp. 87–107). London: Sage Publications.
- Bluminger, Ch. (2007). Leer entre las imágenes. In A. Weinrichter (Ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine ensayo*. (pp. 50–63). Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (1994). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Català, J. M. (2005). Film-ensayo y vanguardia. En J. Cerdán & M. Torreiro (Coords.), *Documental y vanguardia* (pp. 109–158). Madrid: Cátedra.
- Català, J. M. (2014). *Estética del ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia: Universitat de València.
- Corrigan, T. (2011). *The essay film: from Montaigne, after Marker*. New York: Oxford University Press.
- Cruz, I. (2019). Tendencias ensayísticas en el audiovisual español contemporáneo. In N. Mínguez (Ed.), *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual* (pp. 75–89). Barcelona: Gedisa.
- Cuenca, S. (2018). *La representatividad de las mujeres en el sector cinematográfico español*. Informe Anual CIMA 2017. Retrieved from <https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2018/10/INFORME-ANUAL-CIMA-2017-4.pdf>
- Cuevas, E. (2012). El cine autobiográfico en España: una panorámica. *RILCE. Revista de filología hispánica*, 28(1), 106–125. Retrieved from <https://revistas.unav.edu/index.php/rilce/article/view/2990/2791>
- Deltell, L. (2019). Oficio en las tinieblas. El ensayo audiovisual en un país en crisis. In N. Mínguez (Ed.), *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual* (pp. 135–153). Barcelona: Gedisa.
- Fernández Labayen, M. (2007). El ensayo en la tradición del cine de vanguardia. In A. Weinrichter (Ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine ensayo* (pp. 158–173). Pamplona: Gobierno de Navarra.
- García Martínez, A. N. (2006). La imagen que piensa. Hacia una definición de ensayo audiovisual. *Comunicación y Sociedad*, 19(2), 75–105. Retrieved from <http://hdl.handle.net/10171/8332>
- Gaudreault, A. & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Genette, G. (1970). Fronteras del relato. In R. Barthes, A. J. Greimas, C. Bremond, J. Gritti, V. Morin, C. Metz, T. Todorov & G. Genette, *Análisis estructural del relato* (pp. 193–203). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

- Gómez Tarín, J. (2004). Tres procedimientos discursivos en las cinematografías del cambio de siglo. In N. Mínguez & N. Villagra (Eds.), *La comunicación: nuevos discursos y perspectivas* (pp. 191-198). Madrid: Edipo.
- Grossberg, L. (2003). Identity and cultural studies: is that all there is? In S. Hall & P. Du Gay (Eds.), *Questions of cultural identity* (pp. 87-107). London: Sage.
- Lopate, Ph. (1992). In search of the centaur: The essay film. *The Threepenny Review*, 48, 19-22. Retrieved from <http://www.essayfilmfestival.com/wp-content/uploads/2015/03/Lopate.pdf>
- Lopate, Ph. (1997). *The art of the personal essay. An anthology from the classical era to the present*. New York: Anchor Books.
- Lúkacs, G. (2013). *El alma y las formas*. València: Universitat de València.
- Manzano Espinosa, C. (2018). Identity and identification through film essay. A synergy between sociological research and film theory. *The International Journal of Interdisciplinary Cultural Studies*, 13(3), 1-14. <http://www.doi.org/10.18848/2327-008X/CGP/v13i03/1-14>
- Mínguez, N. (2012). Pensar con imágenes: tres ensayos cinematográficos. *Revista de Occidente*, 371, 63-82. Retrieved from <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/304939>
- Mínguez, N. (2015). Más allá del marco referencial. Ficción y no ficción en la cultura audiovisual digital. *Telos. Revista de pensamiento sobre comunicación, tecnología y sociedad*, 99, 126-134. Retrieved from <https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero099/ficcion-y-no-ficcion-en-la-cultura-audiovisual-digital/>
- Mínguez, N. (Ed.) (2019). *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*. Barcelona: Gedisa.
- Miranda, L. (2007). El cine ensayo como forma experimental de las imágenes. In A. Weinrichter (Ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine ensayo* (pp. 142-155). Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Montero, D. (2012). *Thinking Images. The essay film as a dialogic form in European cinema*. Berna: Peter Lang.
- Morris, Ch. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós.
- Parente, A. (2011). La forma cine: variaciones y rupturas. *Arkadin. Estudios sobre cine y artes audiovisuales*, 3(3), 41-58. Retrieved from <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39957>
- Pasolini, P. P. & Rohmer, E. (1971). *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.
- Rascaroli, L. (2009). *The personal camera. Subjective cinema and the essay film*. London: Wallflower Press.
- Rascaroli, L. (2017). *How the essay film thinks*. Oxford: Oxford University Press.
- Renov, M. (2004). *The subject of Documentary*. Minnesota: Minnesota University Press.
- Roig, A., Sánchez Navarro, J. & Leibovitz, T. (2017). Multitudes creativas. El *crowdsourcing* como modelo para la producción audiovisual colectiva en el ámbito cinematográfico. *El profesional de la información*, 26(2), 238-248. <https://www.doi.org/10.3145/epi.2017.mar.10>
- Todorov, T. (1970). Las categorías del relato literario. In R. Barthes, A. J. Greimas, C. Bremond, J. Gritti, V. Morin, C Metz, T. Todorov & G. Genette, *Análisis estructural del relato* (pp. 155-192). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Weinrichter, A. (2007). El concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo. In A. Weinrichter (Ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine ensayo* (pp. 18-49). Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Weinrichter, A. (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Youngblood, G. (2012). *Cine expandido*. Buenos Aires: Eduntref.
- Zurian, F. (Ed.) (2017). *Miradas de mujer. Cineastas españolas para el siglo XXI*. Madrid: Fundamentos.